

「若きトオマス・マン」の発展過程

橘

好 一

このささやかな試みの目的は、若きトオマス・マンの作品に添って、彼の人間的作家的発展のあとを探ろうとにあるが、マンについては、既に、内外いくたの優れた批評作品があり、それらは、各々彼の作品に対するぼくらの理解と鑑賞とを深め、ぼくらの思考を明瞭にするものである以上、ぼくはいま、これらに何を加えようとするかを考えるとき、一種やり切れぬ逡巡感に陥らざるを得ない。マンに対するぼくの畏敬を愛とは偽りはないとしても、それだけに、発言への準備は周到を期せられるべきなんだが、いま、充分に、そういう基盤を持たないままに、盲人蛇におじずと言った恰好のまま、これは、この巨匠の青春の作品を前にしたぼくの感動のあとを、雑然と書きとめるだけに終ると思う。よかれあしかれ、これが、ぼくの爾後の研究のためのスプリングボードともなれば、望外としなければならない。

ところで、「若きトオマス・マン」という主題設定の仕方は、「若きゲエテ」のそれに倣ったものである。巨大なピラミッド「ゲエテ」が、その基礎構造の全容を、外ならぬ「若きゲエテ」のなかに持

つという前提に従って展開する「若きゲエテ」論の踏まえる期間には、通常、彼が、チュウリンゲンの都城ヴィマルに到る以前、彼の全青春を含む二十六年の生活史である。そこに探られるのは、多くの危機を孕んだ彼の青春のいとなみ、彼の自己定立のための闘いの諸相であり、彼の環境と時代精神との交渉に従って発現する独自の内的形式の特質と生成との姿である。

ここに、「生」の大家ゲエテとは、完全にその質を異にする（詩人的素質からすれば、マンはゲエテの Antipode であるだろう）けれども、わがトオマス・マンを論するに当たっても、ぼくは、同じ前提と目標とを撤去したくないんだが、では、ぼくらのトオマス・マンは、果して、ぼくらに、かかる坐標の取り方を許すか。

苦情は、早速「マン論」の著者 A・エーレッサアあたりから出るかも知れない。彼は、マンを、まさしく「老年 V から青春 V に向って歩いている作家と見ているのであり、いってみれば『若きトオマス・マン』の如き標題のもとに、作像 porträtieren されることを、マン自身は拒絶する、という風にかくぶん警句めかして述べて

いるほどだ。⁽¹⁾しかし、マンの「自伝」『Lebensbriss』以下(『自伝』によれば、外ならぬこの作家自身によって、彼の文学生活上、たしかに、一転機として意識されている一時期がある。マンは書いてゐる。「家庭小説(註)『Rudensbrooks』の驚異的な成功は、必然の結果として、私の生活状態にまで影響を及ぼした(中略)私は立証されたのである。(中略)私の中に『独立人』としての自信があったからかも知れぬが、私は安心して一路結婚へと進んだ。(中略)こうして、三十歳の青年とお伽噺の姫君のような花嫁とが指輪を交したのは、一九〇五年二月だった。若きゲエテが、カルル・アウグスト大公という、社会の著明な一代弁者によって傾倒された結果、ゲエテ生涯の地ヴィマルが、彼を受け容れたごとく、作家的地位を社会によって立証されたマンは、ここに、ミュンヘン大学教授の娘カアチャ・プリングスハイムと結婚し、こおいう社会的、生活形式を通じて、若きマンは、いまや、対社会的風の生活に這入る。実科高等学校の劣等生、往年の社会的無用者マンにとつて、この成功せる結婚は、たしかに不測の一事件に近く、『鏡を見て』『Im Spiegel』では、この結婚生活が、どれほど、予期せざる「栄耀」Glanzに包まれたものだったかを語っている。いずれにしても、ここに卜された一時期こそは、若きマンが、その暗く長い青春の営みに、決定的に訣別するときであり、以来、彼の社会的発言に、いよいよ明確な責任を感じて行く転機であり、そして、何よりも、これが、彼の対人態度を、基本的に定立し終る時期に当るのである。一九〇五年は『ブッデンブロークス』完成に遅れること五年、この大作のあと、更に名作『トニオ・クレエガア』を世に送り、『惱みのひ

とき』『Schwere Stunde』によって、自らを、感傷詩人シアラのマスクのもとに、作品中に登場せしめ、自ら、自己の作家的ジャンルを、世に公表し終る年に当る。

F・シュトリッヒによれば、こういう感傷詩人として出発したマンは、やがて、ヨオロッパ文明の課題を、靈魂と精神、生と形式、宗教と芸術のごとき二元の総合に見出し、この統一を人間性 Humanität と呼ぶ、とされているのであるが、目指されるころは、いうまでもなく、精神と肉体との深い相互渗透であり、これを理想的な象で具現する者が、おそらく、古典的『ゲエテの意味における「詩人」』なのであって、ここに、認識と創造、知性と無意識、理性とデエモンの如き、優れてマン的な二元的対立の総合としての、「新しい古典性」が望見される、という次第で、シュトリッヒは、こへ、いまや成熟を約束されつつあるマンを招待しようとする模様である。ともあれ、トオマス・マンは、ヨオロッパの歴史に内包される龐大な人間の『文化的遺産を、その現状において、問題提起的に把握し、自己の堅固な検討を通過させ来っているのには間違ひはないのだが、ここで、この「問題提起」を、ひと先ず、認識方法論上の二形式として、懐疑的批評家マンに特有な一思考方法と見做すばあい、これこそ、就中、マンの良心性とリアリストの本領を示す一特徴であることを見なければならぬ。問題は、かかる思考方法であると同時に独自の造型原理でさえあるものが、何時、マンにあって、明確に価値定立の平面に持出されたかであるが、言うまでもなく、それは、彼の青春後期、作品『トニオ・クレエガア』における芸術家性 Künstlerium と市民性 Bürgerium との対立として、彼の人

問題の上に、その基本的原型を打出す時期においてである。ここに、^{プロトタイプ}原型の問題性として、個人の存在形式の上に打出された Probenat は、爾後、ドイツ民族の問題の上に、更に、人間一般の問題乃至は文化一般の問題の上に、その規模を拡大しつつ、マンの批評と造型とを推進する原理となるが、いはば、かかるマンの姿勢が意識的に決定されたのは、要するに、上に見たマンの青春後期の作品においてであった。かくて、若きマンは、ここに、明らかに自己の人間の展開に新しい転機を拓くのだが、青年マンの新しい社会的生活形式は、まさに、かかる内的楔機を踏まえていると見做されるのであって、この時期をもって、「若きトオマス・マン」を区画することは、一応、充分に妥当性を持つものと思われるのである。

かくて、ここに見ようとする「若きトオマス・マン」の作品目録は、正式にトオマス・マンの署名のもとに現われるものとして、略々年代順に『二度の別れ』(詩) Zweimaliger Abschied 『ゲファルン』 Gefallen 『幻滅』 Enttäuschung 『幸福への意志』 Der Wille zum Glück 『道化者』 Der Bajazzo 『小フレイデマン氏』 Der kleine Herr Friedemann 『メーヌン』 Luischen 『トオマス・ミンデルニッケル』 Tobias Mundemichel 『死』 Der Tod (この作品は、既刊書中に採録されていない) 『衣裳戸棚』 Der Kleiderschrank 『ペンデンブロオク一家』 Buddenbrooks. Verfall einer Familie 『墓地へ行く道』 Der Weg zum Friedhof 『トリスタン』 Tristan 『飢えた人びと』 Die Hungernden Studie 『神の剣』 Glaus dei 『トニオ・クレーガア』 Tonio Kröger 『神童』 Das Wunderkind 『やがて幸福』 Ein Glück 『言語者の家』 Beim

Propheten 『フィオレンツァ』 Fiorenza 及び、『悩みのひととき』 Schwere Stunde の一詩一戯曲一長篇と十六篇に上る中、短篇となるべきである。以上の裡『二度の別れ』と『幻滅』とは、エーレサアによって、そのマン論の中に触れられているに止り、特に、『幻滅』はいま、その全貌に触れる道は絶たれている。結局、それらの作品の全容をもって、ぼくの視野に入るのは、以上三つを除いた作品だが、ここでは、以下に述べる理由によって、主として『道化者』——『ペンデンブロオクス』——『トニオ・クレエガア』という系統の上に、小論は運ばれざるを得ない。以下、ぼくは、いはば、批評本能の正当権のごとき前提に立つて若きマンの作家的人間像をめぐる一感想を素描的タッチのもとに、展開して見たいと思うのである。

ところで、本論といったものに入るまえに、ぼくは、便宜上、先ずぼくの見るところに従って、大ざっぱながら、前記作品系列の図式的区分といった風のことを試み度い。そして、出来るならば、それを、予想される、若きマンの創作心理の発展的経緯の上に泛び上げさせたいと思う。

一般に、作家にあつての「習作時代」は、内面的彷徨の時代を意味する。そして、そうであるかぎり、そこでは、時どきの作品は、^{フリニエ}「模倣」と「偶然」の支配をのがれ得ない。同人雑誌『春の嵐』^{フリンニエ}にはじまる若きマンの習作時代も、また、この例に洩れず、作品はすべて、内面的漂泊と可能性模索のあとを示すかに見える。カタリイノイムの実業^{カタルイノイム}、高等学校の学友雑誌にしては、いささか不似合な、美術、文学、哲学のための月刊誌『春の嵐』の主筆

的同人としての若きマンは、ドイツ近代派中のプロトイースと目されるヘルマン・バルの影響のもとに、「全精神を傾けて観察し、全神経をあげて物を味い、独特の感覚をもって感受する」ことに憂き身をやつし、一方ハインリッヒ・ハイネの抒情詩的影響のもとに詩作を試みるなど、御多聞に洩れぬ文学青年ぶりをまぬがれていないのである。しかし、結局、これは、無駄ではないであろう。印象主義風の感覺主義的要素は、後に、彼の正確無比な文体構成の基礎となり、抒情詩的訓練は、『二度の別れ』が示すシュトルムの咏歎やメランコリイとともに、彼の散文に美しい「詩」をもたらす結果となる。更にまた、時を経て、彼の保険見習社員時代の作品『ゲファレン』は、明瞭に、テオドル・シュトルムの短篇小説作法の影響のもとに、^{リリッシュ・シュル・ナチュラリスティック}抒情的自然主義の氣を繼承するものとなった。この模索的彷徨の心理につれて、題材の撰択もまた、一見、かなり at random な形を取る傾向も、この時代にあつては、まぬかれ得ぬところだ。マンが、正式に、第一作として、その著作目録に取入れている『幻滅』と、次作『幸福への意志』とは、こういうことの形跡を、ぼくに感じさせる。

『幻滅』は、奇しくも「告白」の形式をもつて進行する作品となっているが、しかし、三十歳乃至五十歳、かくて世に疲れた男の口を借りて語られる二十歳^{二十歳}の作者の人生的幻滅とは、いったい、ぼくらに、何を語るか。ここで、テエマはたしかに「幻滅」だが、この維然たる独断論的告白に托された人生と芸術へのシニとズムは、直接、ぼくらに、作者がこのテエマに到る仔細についての、明確なイメエヂを与えはしないのである。ここにばらまかれた幻滅のシニ

ズムと人生的ニルアドミタリの心理的映像とは、むしろ、若きマンの偏同とさえ見える人生的孤独への予感と現実離脱のロマンティックな夢想とへ、直接に結びついている。作品のモチーフとなっている人物、「告白者」の孤独な外形が、何よりも、マンのこの心情に照応していると見られるのである。ところが、次作は、ほとんど逆転的な題材的飛躍を遂げて、灼けつくばりに息苦しい「幸福への意志」の空転を扱う。しかし、こういういはば社会的意志を孕む無名孤独の一青年における極度の内面的緊張とは何であるか。それは、目指された「幸福」がやって来たとき、いちどに、しかも爆発的に露呈されるていの、肉体の破壊を準備するとき、一つの危険なのではないのか。果して、ここで病身の主人公パオロは、彼の人生最高の瞬間に、残燭の焰のごとく燃え尽きるのである。かくて、これは、若きマンにおける青年の野心——激しい「権力への意志」にひそむ一悲劇的結末への予感の、文学的投出であると見られないこともないのである。

かくて、一八九六年、マンの二十一歳、一八九四年の『ゲファレン』以後の全期間を通じて、これが全部である以上の二作は、自己の文学的當為に、いまだ、中心的な「場」を発見し得ない若きマンの内面彷徨のあとを如実に語っている、と言えるのである。

しかし、この彷徨の虚しさや苦渋とは、やがて、それ自身の原因をもとめて、ここに到る實際的生活の経緯という具体的現実的「時間」を溯及せざるを得ない。これが、よかれあしかれ、自己の現在^{現在}の統一の様態を、いはば、正面から検討しようとする一人間の認識形式の辿る必然だが、『道化者』の告白は、かくして生れた、と見る

ことが出来る。そして、ここで、はじめて、若きマンの「現在にいたる自己」が、明瞭な生活環境乃至対社会的位相を踏まえた一つの *Werden* として、一応、全面的に把握されることになる。そしてまた、ここで把握されたものが、きわだつた自己認識の作家としてのマンの未来への、また、最も個性的たることが要求される文学的出発の原点でなければならぬ。

思えば、トオス・マンもまた、自己の存在を危殆に置くほどの、犀利且つ險呑な自己省察の尖端を、北方的執拗さをもって、芸術的創造の領域へ開放し、自己の現実に見取された、のびきならない没落の論理を、逆に芸術的に造型するという飛翔の高みに、みごとに転化し得た類まれなる個性である。『道化者』は、見たところ、彼の没落への資質が、彼自身の手で原初的に捉えられた基本的な作品である。とすれば、作品『道化者』は、マンにとって、そして、ぼくらにとって、彼の發展史上、かなり重大な意義を持つ、と考えられるのであり、この意味で、それは、マンの創作史上、ささやかながらも、一ピイクを形造る、と見られるのである。

かくて、最初の自伝的自己把握を踏まえることで、自己の創作活動の領域に、中心的「場」を設定し終つたと見られるマンは、一八九七年、曾て見なかった多産性を示す。即ち『小フリイデマン』トピアス』『ルイスヘン』『死』およびつづいて『衣裳戸棚』の諸作が出現する外、大作『ブッデンブロックス』が、同じ年に着手されるのである。

『道化者』の主題は、「精神的特異性による没落」という一固定觀念をになう一人物の不幸の成立史だが、一八九七年の短篇諸作は、一面

から見れば、略々この主題と体験とのヴァリアツイオーンである、と見ることが出来る。即ち『道化者』に現われた「精神的特異性」は、ここでは、肉体的欠陥（たとえば、小フリイデマンの「僂僂」のごとき）に譬喩的に置きかえられ、これによって、各主人公は、各々尋常健全な「生」との対置における「侏儒としての存在」Pygmäsdasein となる。彼らにあっては、肉体的欠陥という運命的所与が、尋常の生に対する抜き難いひけ目の原因であるとともに、彼らの苦悩、自己格闘、自己嗜虐、そして、没落の現象と深く絡み合う。こういう *Pygmäsen* を描く若きマンの筆は冴えており、かかる人物たちの人生の闘争と受難、その内面の知られざる悲劇に加えて、これと併立的に外界を描く客観的描写はみごとである。そこには、早くも、殆んど完成した、マンの「感覚主義」があり、「心理」があり、ほろ苦い「フモオル」がありで、いってみれば近代文学の諸要件は完全に具つて居り、加えて、あのマンの人物特有の、*beatus possidens* の生活の名残をひく一種高雅な外面的品位が、登場人物の上を蕩掃するのである。

マルチン・ハアヴェンシュタインによれば、⁽⁶⁾マンの文学的先達は、ドイツにあつてのシュトルム、C・F・マイヤア、フォンタアネ、リカルダ・フウフであり、フランスにあつては、誰よりも先ずフロオベルであり、北方諸国にあつてのクヌウト・ハムゾンであり、(マン自身は、イブセン、ヤコブセン、リース、キイランド、パング等を挙げるであろう) ロシヤにあつてのトルストイ及びドストイエフスキイである。(マンは、また、これにツルゲネフやゴンチャロフ等を加えるであろう)。これら、十九世紀の巨匠たる写実家並びに心理

家たちの小説技法は、いまだ二十歳をいくばくも出ない白面の青年マンの、真に驚歎すべき消化力によって、完璧に摂取され、ここに、彼の初期作品の構成と文体とを渾然たる様式において化せしめてゐる。

長篇『ブッデンブロオクス』の世界は、言うまでもなく、かかる技法の完成の上に築かれる。この作品は、いはば『道化者』の「没落の主題」を、四代にわたる市民一家の「歴史」の上に拡大して見せたものだが、これによって、マンの本領は、もともと、斯る大河小説の上にあったことが明らかとなるのである。

ここで、私見によって、ロマン形式とノヴェレ(短篇)形式との小説論的差異をふりかえてみると「一般にロマンの特長は、生の推移と発展とを通して人間にかかる、運命の全相の問題に答えるのがその本領であつて、そこでは、必然的に層々累々たるハンドリングの連繋が要請され、そこに表われる諸方則を追及することによって、「世界」が描出され、人間存在の全体的意義が省みられる。一方、ノヴェレは、ボッカチオの昔から、人生の「新奇な一齣」を語ることを目的とするが故に、一般に「粹」のなかに外界を截り取る物語方式であり、特有の運命的事件を通じて、世界の断片を示すに止る。必然、中心となるハンドリングは一つであり、「特殊な事件」と言う一個の焦点に叙述は集中する。従つてロマンは、人格の発展や生成を、その経過を追つて追及するに便利な、いはば、より心理発展的な小説方法であり、その本質的性格は「持続」の中に成立するのに反し、ノヴェレは、作家心理の面では、その一回一回が「転換」であり、この形式を決定する内的原動力は、常に、作家体験に由来する新し

いイデエへの挑戦である、と言えるだろう。かくて、世界内存在としての統体的自我の生成や運命の問題が全相的に省られる為には、散発的『自己分断的なノヴェレ形式よりも、ロマン形式の方が、作家の主体的立場の確立という点から見ても有利なのは明らかな理であり、のみならずまた、その方が、客観的にも、ロマン形式による「生成発展」により深い興味をつないで来たかに見えるドイツ文壇の伝統に、よりよくマッチするものがあると言える訳である。

以上の見解が当るか当らないかは別として、かかる素朴な見解を述べたのは、トオマス・マンという、まさに一個の發展体が、その人格の検証に當つて『ブッデンブロオクス』のロマン形式に、自己の文学的本領を位置づけざるを得なかったことが、如何に彼の本質と人生的企図とにマッチするものであつたかを示すために外ならない。すくなくとも、マンが、もし、短篇にのみ執っていたとすれば、特にドイツの小説的伝統下において、今日の大をきずき得たかどうかは、一応の疑問としてのこるのである。従つて、彼が、最初の長篇に到るまで続けて来た短篇小説形式は極端な言い方をすれば、悉くが、長篇の爲の習作であつたと言ふことが出来るのであり、事実、彼は、ここに到る「若きマン」に意識されていた文学的素材の一切を、この長篇に投げこんだのであつた。否、投げこまざるを得なかった。彼は、実は、この作品を手がけてみるまで、ロマンと言う形式が、彼の本質的企図にマッチする、とは気がついていなかった節さえあるのだ。だから、ありようは、文学的創造による、統体的自我の検証という実践形態の必然が、否応なしに彼を導いていったのだ。事情はこうだ。

心理的短篇小説が、自己の創作実践上の究極の Genre であると思つていたマンは、ロオマ滞在中、ゴンクウル兄弟の『ルネ・モオプラン』を再三読んだ。この小節の集積から成る作品の軽快、首尾のうまさ、簡明さが、彼に技藝を感じさせる。そこで、たまたまそのとき手もとにあったキイランドとヨナス・リイの小説を手本として、これにゴンクウルの手法を交差させ、十五章二百五十頁の中篇を仕上げるのが彼の最初の意図だったことは、彼自らが語る通りだ。しかし、マンが自己の本質の全体的な相を、一つの「系譜」を通じて精確に語ろうとする場合、ロオマンはそれ自身の生理によって、一切の「粹」を破る。かくて、『ブッデンブロックス』は、作家の意図に反して膨大化すると共に、逆に、新しい自己展開法の必然的形式を、作家に教えることとなる。そして、書き終ったとき、それは、最早、如何なる刈り込みをも受けつけない一つの完結体となっていることを作家は自覚する。かくて「若きマン」の作品群における最大のピイクは現出した。そして、この巨大なピイクに立つマンは、いまや、抜きさしならない「ヨオロッパの芸術家」となるのである。

爾後、一九〇二年の作品『トリスタン』『飢えた人びと』『神の剣』には、必然的に、昔日の「道化者」の結果たる芸術家乃至芸術理解者が登場し、主人公のタイプは、再転して「芸術の中の侏儒」となる。しかし、それらの主人公が、いまだ人生的侏儒として意識せられていのかぎり、たしかに、ハアヴエンシュタインも言うごとく、これらの作品では「精神」は、なお控え目な役割をしかふられていないのであり、そこでは、芸術対生、又は精神対生の二律背反的矛盾は、明らかに、その問題性を意識されてはいるが、両者の正常な価値的位相の規定は、作家マンの戯画化的踏誨によってくらまされて

いる。マンは、次作『トニオ・クレエガア』においては、はじめに、自己を「短縮しも歪曲もしないで」*unverkürzt und unentstellt* 登場するのである。くだいようだが、ここに到るマンの道程をもういちどふりかえると、『ブッデンブロックス』以後も、マンと俗世との、就中、マンの「精神」と、「生」との險惡な敵対關係は、すこしも柔らげられてはいないのだ。早い話が『墓地へ行く道』などは、はっきりと、若き芸術家マンの精神形式を踏まえた一つの象徴的作品だ。ここにおける主人公ピイザムのぶざまないら立ちは「芸術」という、人生逸脱的な、危険な、「異常者」の道を犯す者へのはっきりした対立意識に由来する忿怒なのだ。言ってみれば、それは、「ダス・ゲマイネ」への、いかにもマン的な芸術家失格宣告なのである。この宣告の背後にあるマンの心情は激しく、殆んど、例の八描写の背後に寝ていられない \vee といったあんなに、作家の自意識がむき出しに「教訓」を語り出す箇所さえある。入いっぱし、根は健全な生活人が、「芸術」などと無駄な真似はさすがにいい。 \vee といった例の調子なのである。しかし、この心理の裏は、やがて、凡庸な生——ダス・ゲマイネの無愁の生への反語的憧憬につながっていくべきものであって、ここには、早くも『トニオ・クレエガア』における一挿話に、いや、マンの芸術家観につながってゆく一つのモメントが、うかがわれるのである。ともあれ、マンは『トニオ・クレエガア』において、自己の「芸術家の問題」を的確に検証し「精神」と「生」とを、それぞれ正当の位置に位置づけ両者を和解させる試みをする。そして、これが、明らかに、若きマンの新しいタアニン

グポイントとなる。以上の如き、一つの承認のもとに、ぼくは、「若きトオマス・マン」に関する論題の中心を、一応、『道化者』——『ブッデンブラックス』——『トニオ・クレネガア』と言う三つのピクをつらねる系線の上に置くことも可能だと思ふのである。以下ぼくは、マンの素質の人生的展開のあらましを出来るだけ彼の内面に立ち入って考えてみることにする。

さて、『道化者』の美学的形式は、「一人称小説」である。このモノオグによって、小説を進展させる手法は、作家が、八彼自身の間を如何に把握しているか、√を語るに、最もふさわしい方式である筈だ。告白による自己検証——かかる企図を持っていた若きマンの心理的必然に、作品『道化者』の美学的形式は、びったりと照応している。元来、自然主義の強い影響下にあるマンの本領は、普通、いわゆる「観相学的描写」にあるんだが、『道化者』における主人公「私」の位置は、かかる観相学的描写によって、その「相貌」を批評される余地のないものとなっている。そして、この作家と主人公との間の無距離は、主人公の「私」が、そのまま作家の「現存在」に一致することへの、無言の承認と見て差支えないのである。

ところで、このモノオグ的手記を書く「私」の、次のごとき発想は、一応、ぼくらの注目に価するものを持っている。「これは、また、恐らく、暫し、自分自身に対する一種の優越感 Überlegenheit と冷淡性 Gleichgültigkeit と言ったものを享樂する為かも知れない。云々。この発想は、実は、このすぐ前にある「心理的なこと全体の必然性を楽しむと言う気持」につづくものなのだが、事物に

対する「優越性」冷淡性」及び「必然性」などと言う言葉は、これは、端的に、小説論の十九世紀の合言葉である。常識論だが、ここに小説論の十九世紀とは、いうまでもなく、科学的リアリズムに立脚する時代であり、客観的実証性に従って事物を見る「科学の目」がこの時代を貫く美学的原理である。この事物に対する無私性という理念は、精神的倫理的態度としては、「良心性」や「誠実性」などと言う徳目と遠く結び合う次第は、容易にうなずけるところだが、自己の生涯を決定する青春の二十五年をこの世紀に属せしめているマンは、以上の諸特質をあげて「十九世紀の子」なのである。そして、「私」の発想は、この素質の当然の帰結であると見られるのだ。

ところで、一般に告白的心境小説にあって犯され易い過誤は、作家の意識が、現実との接衝のあわいで覆われ傷いた自我の回復に赴くに急な余り、一方的な自己弁護や、不当な自己虐待と言う「感傷」に流れて畢る点だが、言ってみれば『道化者』の発想には、かかる危険をつき抜けた一種厳しい客観的精神が貫いているのが看取されるのであって、これが、如何にも如実に、マンが十九世紀の正嫡たることに、一証左を提供してゐるように思われる。「あいつは、いったいどんな訳でガレエルなんぞへ行っただ」と「非政治的人間の省察」のエピグラフは唱っているが、苦痛におじけるところなく、自己の正確な自画像を描くことは、おそらく誰にも出来ると言う芸当ではない。しかし、自己告白に、ジャン・ジャック流の無羞恥を言うマンにあって、自己の「必然性」は、思うに、ただ見る——そして正確に見るより手のないものだったのである。かくて、一人称小説、『道化者の告白』には、如何なる演戲的要素もないことが、先ず予

想されるのだ。それは、正確且つ清潔にマンの「自画像」である。ここには、「始原」の意味で、マンのもとの Art und Existenz が見てとられるのだ。では、「道化者」とは、如何なる人物か。

「道化者」の手記の本文は、リウベック自由市のメングシェトラアセにあったマン家を思わせる、彼の生家の紹介にはじまっている。トオマス・マンもまた、ハクリストフ・リルケ／＼リルケや、ハニエツキイ／＼ニイチエのごとく、系図趣味の従属下にあるといえる。そして、事実、芸術家マンは、市民時代の代表的市民としての彼の家系に対して、一種執拗な出生の矜りと劣等コンプレックスとを同時に持ちつづける。また、『自伝』中、彼は、ゲエテに倣って、自己の資質の由来を語り、「人生の嚴肅な嚮導」des Lebens ernstes Führen を父に、「樂天的性狀、物語を語る愉悅」Die Frohnatur, die Lust zu fabulieren を母に負う、とも書いているのである。

『道化者』の「私」の母は、敢えていえば、マンの実母、決定的新ラテン系の南国美人、音楽の才あり、堅実鞏固な市民的生活態度に一点無關心なところのあったかに見える感溺型の婦人、ユウリヤ・ブルウン＝ダ・シルヴァ（エレッサアに依る）の似姿だが、「私」の道化的性癖は、さしずめ、この母の血に発するものだ。玄関先に、「祈れよ、働けよ」Ora et labora の標語をつけた、四代にわたる紳商の邸宅にあり、beatus possidens の恵まれた生活によって保証される自由と、この母の庇護と理解のなかに、幼い「私」の道化性は発現する。彼が、一切を忘れて、ピアノや芝居ごっこに、現を抜かすまではいいんだが、一方、こういう彼は、幼にして既に、家

庭の父の、威風堂々たるプロイセン的姿^{ハルトウング}勢の上に、妙にモノ欲げなハッターリの演技を発見したりする、と言うごとき一種のシニスムを示す。一方、学校は、彼にあっては、「已むを得ざる環境^{ミルユ}」でしかなく、ここでも、彼の反逆的自我は、学校と教師とを頭から舐めてかかり、彼らの上に、専らコオミツクを探し廻り、これを僚友の前で演戯して見せることを喜ぶていの一種の人氣者であり、同時に一人の学校生活的アウトロウである。こういう實際的生活における不精 Indolenz と無秩序との反面は、音楽と芝居ごっこの上に、異常な情熱となって発現するところだが、健全一徹な彼の父は、こういう才能の萌芽を、「茶番」Comédie の一語をもってきめつける以外の理解を示さない。彼の家長的判断は、学校を見限った「私」を、大材木商の見習店員として実社会に送り込む。これが、堅実な實際生活者を世に送り出すための最も手とり早い方法であることに間違いはないのだ。しかし、この実世間の生活に対して示される「私」の関心は、およそ貧弱を極め、結局、事業不振の苦境下、商会の倒産と、父の卒去とを見送って、遺産の一部を手にした「私」は、年来念願の芸術的ヴァガボントの生活に入る。この間、世間は、「呆れたように」「私」を賤め、「断然無益な人間」としてか「私」を遇する術を知らないのは当り前だが、いま、いわば、自ら、自らの上に手を下すことによって、世間的フオーゲルフライとなった「私」に、なお、生得の「道化の才」Balzobegabung を一可能性として恃む心は去らず、「道化者」という裏返しにされた優越感を背負って、対世間の孤独のなかに、無理にも、自由な主我主義者たることの満足に居ようとする。このポオズには、たしかに無理があり、「私」

の見せかけの厭人性は、彼に、彼が輕蔑した世間から、完全に離脱したかのごとき姿勢を装わせつつ、反面、自我の幸福のためには、絶えず「世間」を必要とするという矛盾の心理において、「私」の内部を分裂させるのである。そういう「私」は、当然、世間的余計者として「暗闇に蹲る者」Im Dunkeln Hockenderの悲哀と重圧の侏儒の重苦しい悲惨な心を回避し得ないが、自らの上には、はつきりと目を凝すとき「世の何処にも属すべき階級」というものがない。「自己の本質的客観的様態につき当らざるを得ない。これは、宛然、シヤミッソオ Adelbert Chamisso の「影」を襲った男シェレミールの不幸であり、まぎれもない一個の近代的デラシネの悲劇である」と、書いて行けば、きりが無いのだが、いまや、締め括りを急げば、こういう「私」の不幸の進行は、最後に、^{ユステイン・イラート}法律顧問官ライネルの令嬢アンナ（彼女は、傲然たる「光の子」、「生」の象徴だ）の上に心が動く、という一事件を通じて完成する。この事件は、「道化者」の「生」に対する最後の控え目な求愛を意味するが、事情は「生」の側の「私」に対する完璧な黙殺に終る。ここに、シネストフ的口吻を借りて、この冷然たる「黙殺」を註すれば、恐らく、次のごとくなる。即ち、八おまえにあっては、たしかに、「一つの生が誤られた。だが、私たちにあって、それが、いったい何だと言うのだ！」と。

一般に、これが「個」と「世間」との決定的な対立に見られる真相である。「私」の自己満足は、かくて、決定的に粉砕される。そして、この世に如何なる存在の支柱をも持たないこと、これが、今の「私」の真実となる。「私」は、この世の唯一つの不幸——「自己に対する好感を失うこと」das Gefallen an sich selbst einbüßen——

によって底までしやぶり尽される自らを知り、異常者、落伍者、パリアとしての自覚のもとに、「ピストルか何かで自殺する」ことを思う。しかし、そういう「私」は、辛うじて自殺を思い止るが、（自殺などは、「道化者」にとっては、英雄的すぎるのである）先の見通しは悲しい。「私」はなお生きつづけて、すこしばかり仕事をし、やがて次第に「不幸な喰うべき人物」になつて行くのではないのか、と……。

以上が、短篇『道化者』の略筋である。

あらためて註するまでもなく、結局、ここには、悉皆喪失の虚無的状况に立つてなお絶滅し得ない自己の現存を諦視した実存者マンが立っているのであり、その位置は、きわどく、「死」に隣接している。ここでマンにおける「死」とは、「死の思想」のごとき、冷やかな形而上学的の問題ではなく、彼の『自伝』が二十台をふりかえるくだりで、「当時私の心境が自殺へ、極めて親近して、いたとすれば」（圈点筆者）の言をなすごとく、はじめは、切実に、自己の生活体験の実感として、彼を襲つていたのである。かくて、彼の存在の危機、この「死」の想念に絡まる彼の体験は、将来、何らかの形で解決されなければならない一課題となる。

ところで、若きマンの作品から得られる「若きトオマス・マン」の影像の一面は、卒直に言つて、大市民の門地のごとき世間自明の伝習的權威に保護されたいわば呑氣至極な無意識的生活を徐々に喪つてゆく一人の「裏切られた夢想家」である。ここには、はじめは、ほとんど無限に開放された、強烈な少年の恣意と幻想とがあるものであり、彼は、外界はすべて、水のごとくに、自らの精神の秩序

を現わす彼の幻想的筋書に従う筈だ、という手前勝手な前提に立っている。この前提に従うことを知らぬ外界——世間や学校は、悉く、彼の侮蔑の対象たる外はなく、一方また、そういう彼は、ただ芸もなく孤独である。彼のこの感傷的孤独癖は長く抜けず、たとえば、トニオ・クレニエガアが、舞踏中、ぶざまなヘマを演じた後、広間におけるカドリイルの群舞を抜け出して、ブラインドを降した窓の前にひとりぼっちで佇みながら、彼の心理の進行とは全然別の世界に動くインゲボルク・ホルム嬢が、当然、彼のあとを追ひ、彼を慰めて呉れる筈だ、というごとき、勝手極まる幻想を抱くことにも明瞭に現われる。こういう彼の、思わせぶりの、敗北者的感傷のポーズは、明らかに、一種の優越者的自意識に支えられているのは見逃せないのである。ところが、当然のことに、この世では「そういうことは起らない」。彼は、次第に、外界は、彼の精神の秩序や心情のリズムとは、また別な動き方をしているものだ、という現実を学ばねばならない。そして、その最大のモメントとなるのが「一家の没落」である。もしも、この没落という外部的事件がなかったら、この「我執」の強烈な、そして神経質な夢想家は、極言すれば、おそらく、人間の「真実」に些かの実感的認識をも持たないままに、「人性探求者」とは愚かなこと、せいぜいが、永遠に誇高い天衣無縫さの故に愛すべき女性トオニイの如く、唯自己の情感の動きにつれて世に踊るだけでその一生を終るかも知れないのである。しかし、運命の苛酷は、こういう彼を棄てては置かなかった。十五歳、一家は没落解体し、昔日の門地の權威は地を揺う。かくて、いまや身にかなる世間的權威の影をも帯びず、学校生活的アウトロウとして、社会へ

の確かな通路を遮断された孤独な反逆的夢想家に、ありのままの世間の風は、ありのままに、静かな復讐を開始する。人生は、彼の考えていたものとは、全然、別個のものだった！ 作品『幻滅』は、一面、かくして、破れ去った幼なき日の夢の、無惨な残骸をみつめている彼の喪失の歌であるとも見えるのである。たのむ一すじは、畢竟、文学でしかなかった。このとき、彼をとり巻く雰囲気になかにもあったものは、あたかも、世紀末のベシズムに彩られた人生透視のリアリズム文学であり、「生の哲学」における、人生否定と、同時に新しい展望を孕んだ一種熱烈なりアリズムである。そして、こういう外界の精神状況は、あたかもよく、彼の主観的精神状況にマッチした。かくて、保険会社見習社員のみじめな生活条件下における反逆的生活のなかで書いた一小篇「ダフアレン」は、倅に、ゾライスト M・G・コンラアトの創始になるドイツ自然主義のマニブエストとしての文芸誌『社会』の歓迎するところとなり当代詩壇の新星、抒情詩人リッヒャルト・デエメルは、如何に熱烈に、しかし、この文学少年に対するデエメルの打込み方が、如何に熱烈をきわめ、親切のかぎりを尽したものだとしても、十九歳、かかる年少の一少年に、いかなる文壇生活的準備も出ていないのは、自ら明らかである。どころか、彼は将来ジャナリスト的境涯に入るための一般的教養を身につける必要の急を感じているほどの未熟の自覚の中にあつた。しかし、いずれにしても、若年の散文処女作をめぐるこの一件は、マンにとって忘じ難いのは当然であつて、デエメルの「感激的な人間性」に対しては、「自伝」の中に深い感謝の言葉を誌すとともに、一方、作品『道化者』のなかでは、バ

ンジョン・ミネリでの喝采の場面、面に換骨奪胎して、これを永久に記念しているごとくである。

これを要するに、若きマンは、自己の文学的経歴の頭初にかかる記念すべき一記憶をのこしただけで、まだまだお先真暗ななかに、孤独を勞りつつ、文学附近を低徊しなければならなかった。即ち、約一年にわたる見習社員生活抛擲後の、彼の実生活は、ミュンヘン大学の聴講生としての精神的放浪生活であり、これが更に、イタリイ通貳の生活につづく。イタリイ生活の舞台は、ザビイネルゲビルの田舎町パレストリイナとロオマとであるが、この永遠の都のもつ、ルネサンス以来の華麗な芸術的雰囲氣も（エレツサアによれば）徹底的北方人たる彼の上に、漠然たる旅行者の得る満足すらものこし得ない。『ロオマ人』たることに一切の賦才を持たない、映々たる若きマンにとって、コロセウムなどは、どうでもよかったし、ペエテルス寺院も、カフェ・アグラノも、絵のような酒房も、それにまた、結局、カムパニヤの落日も、物の数ではなかった。彼は、専ら自らの携えて来たもののみによって暮した。そして、それは、悉く、北方的のものであった。彼の大切な梱包は、レクタム文庫の一群だったのである。この一人の北方人は、安烟草をたて続けに喫し、その濛々たる烟のなかで、ロシア文学やスカンデナヴィヤ文学を鵜呑みにし、且つ書いたのであった。

察するに、この間この「誰とも交際しない」孤独の一変人の生活を埋める心理的内実とは、伝統的權威のもとにあった尋常健全な市民的生活からの敗北的逸脱者としての、彼に抜き難い一種の劣等複合感情の痛苦への自覚であり、反面、ここからの脱出を期する池に潜

む龍の確信である。そして、彼の「生」あるいは「自然」一般に対する激しい憎惡とおそろしく熱っぽい想像力を孕んだ憧憬とは、発するとすれば、すべて此処からである。しかも、そういうインフエリオリティ・コムプレックスは、結局、彼の、モラリストとしての成長にとって、無駄ではない。それへの凝視の結果は、やがて、世の一切の暗闇に、蹲む者、飢えた人びとの心理的陰翳への、深い理解と感受として、彼の芸術のなかに普遍化されるところとなり、他方、彼に特有な、芸術家のシヤラタニズムへの辛辣な諷刺となつて、永く彼の文学を特徴づけることになるのだから。

叙述がすこしお先走つたが、ここで見逃してならないのは、一道化者の背後に立っているマンが、その鋭い理智をもつて、自殺者の心理の一必然を、底の底まで見極めるほどに、いぢどは、自己の没落の理論に底をついてしまった人間であつたことだ。いや、そういう自己の現実を賸めている一精神だということだ。ぼくの見るところでは、これが、若きマンの「*original body*」の、いわば、エキストレムである。では、こういう危機的極限状況に追い込まれた自身を賸めて居る者の眼眸が、なお、乾坤一擲を指す野心家の眼眸であるとしたら、彼を支える新しい地平は、いかにしてひらけて行つたか。ここに、あらためて、若きマンに最も決定的な影響を与えた世界觀的教養體驗の問類が並び上らねばならない。

ところで、マンに対する一般の動かない評價は、彼が、自己克服者である点にある。そこで、社会における、若きマンの、精神的零点地帯といったようなものは、既に見た通りだが、ここから出発して、

いま「世界の良心」をうたわれるマンは、確かに、一人の自己克服者であろう。フリッツ・シュトリッヒも、マンの小説は、良心の不安から生じた個人的告白であり、自己の持前や生き方の疑わしさが、痛ましくも明瞭になって来た懷疑家の弁護策であり、同時にそれは、マンという一人格の發展教養史であると規定し、マンのロマアンの系譜を、あの輝かしいドイツ發展教養小説の展開史の一端に位置づける。一般にビルドゥングスロマアンの特徴は、詩人の視点が、主人公の發展の相に従い、その生成發展の過程にそって共に進み生成すると言う原理に立ち、主人公の自我が、外部との接觸によって生ずる自己破壊と自己形成の過程を著実に踏まえて、次第に高次の精神的統一を目指し、かかる繰返しの中に、最後に、巨匠的安定と平衡に入る、という自己育成のための闘争のロマアンたる点にある。ロマアン・デヒターとしてのマンの狙いも、たしかに、ここにあることは明らかであり、(後年彼は『魔の山』において、彼自身の限界を反影しつつも一応この狙いを殆ど完璧に果す)彼は、たしかに、彼の「内部的持続」を彼のロマアンに反影させている。しかし、いま、ここで問題にし度いのは、そういう点に予想される彼の發展形態そのものよりも、むしろ、先ずマンの奥底の原体験に統一的意義を与え、第一作ロマアンの端緒を開かせるに到ったと思われる、彼の最も深酷な教養体験の意義の問題である。

マンは『自伝』のなかで「私は読書によって与えられた重大且つ決定的な感銘の全部を黙過する気はない」と迷べ、ニイチエ及びシヨオベンハウアーを読んで受けた感銘を強調している。周知のごとく、この両者に、更に、これと同一氣圈に属する一人の哲學的藝術

家ワーグネルを加えて、マンは、彼の輝かしい精神の三連星を構成するが、これがマンの青春体験を伴奏するトリオであり、三者の熱気は、甚だ徹底した形で、マンの体温に化しているのであって、長く尽きせぬテーマを、彼の諸著作に提供するところとなっている。ぼくは、この Dreieckstein と、マンとの出会いに、近代ドイツ精神史における最も深く偉大な出会いの一つを見ていいと合点するが、勿論、こういう出会いの深さは、時と場所を異にし、対象の側面を替え、おそらく、何度にあげず繰返えされたマン自身の陥入と撃退の経過を、忠実に追うことによってしか、完全には把握されないのである。が、ここでは、この三者のマンにおける投影を、必要の最少限に止めて述べることにしよう。

そこで、先ず、この三連星が、何時、マンの精神的穹窿を過ったか、が省みられる必要がある。それは、マンの『自伝』中の言葉、「ニイチエ哲學をかじりはじめてから、間もなく近づいたシヨオベンハウアー哲學への感受云々」が示すとおり、順序は、先ず右の如くだが、更に、同書中「私が一番はじめに発表した散文、習作を見て、ニイチエから蒙った精神的文体的影響歴然たるものがある(圈点筆者)によって知られるごとく、ニイチエ哲學との接觸の開始期は、習作『ゲファレン』の以前にある筈である。そして、シヨオベンハウアーが『ブッディンググロオクス』の主要人物トオマスの死の準備の為に役立っているのだから、この大作までに、一応一通は、この教養体験が終わっていることになる。して見れば、少くとも、ぼくらが先に見た若きマンの、最も暗鬱な精神の暗夜を照らしていたのが、この三連星だった、ということになる訳だ。

ところで、マンのニイチエ体験の意義付としては、同じく『自伝』によって、「私がニイチエに見たものは、第一に、自己克服者の姿だった」および、「こうした第一階梯の、忘却し得ない心的体験——それは、ニイチエのばあいでは、むしろ一つの精神的『芸術家的体験』と名づくべきだったかも知れぬ」の二語が重要である。

シヨペンハウアーのベシミズムを受けついだニイチエは、師の、いはば一般的なベシミズムに、更に一步を進めて、これを、シュペングラアの「西欧の没落」の、明瞭な時代的限定のもとに置く。彼は、時代人の生活一般、彼らの「健康性」に、激烈な懷疑をたたきつけ、彼らの生の力、生維持の状況を、惨恔な否定をもって糾弾する。そして、彼は自らの見た二つの敵から、「生」を擁護するのである。敵とは、一つは、人間における宗教的『彼岸欣求者の衰弱、つまり、「生」の否定者ニルヴァーナの使徒であり、他方また、理性万能の合理主義者、万人の幸福、つまり「正義」についてお伽噺を語り、社会的奴隷一揆を準備せんとする社会改革者流の安直な直線的オプティミスムである。彼は、その理論の錯迷と冷酷と惨恔さにもかかわらず、なお「生」を擁護する彼の反逆的自由精神の原理を、「デイオーニュズ」と呼ぶ。そして、彼にとって、デイオーニュズこそは、自由精神の究極の形態であり、偉大な自己肯定、運命愛の具現者である。ニイチエは、かかる意味のデカダンであり、偉大な没落の使徒だった——と、ひとまず言えるであらう。ここに彼が「生」と呼ぶものは、結局、デイオーニュズの芸術的生であり、「芸術による生のデカデンツ」は、かくて、理論上、正当の位置を帯びる。しかしばくらは、ここで、デカデンツという言葉にまやかされないように

しよう。デイオーニュズが自由精神の究極の形態であるとすれば、それは、専ら、自己のぬき、さしならぬ現実から、直接に、一つの、自己に個有の地平をひらこうとする精神であり、そこには、「自己の真実」に直接に立向わんとするあくなき実証精神が作用しているのである。そのおもむくところ、必然「世間」既成の習俗や常識の枠との衝突は避けがたい。さればここでは、また、逸脱者の孤独も避け難く起るのである。しかも、もって生れた実証精神は、まげるわけには行かぬとすれば、運命愛とは、かかる実証精神——自己の真実を、その美と夢を究極にまで信じ切ること——のギセイ者たるに甘んずるの謂であらう。そして、芸術の要求とは、かかる真実に向うものではないのか。ばくらが、ハアヴェンштаインと共に、トオマス・マンを「デカデンツの詩人」と呼ぶとすれば、ニイチエの、マンの精神的「原形式」への心理的投影も、略々想像がつく訳だ。そして、偶然にも、ここにはまた、マンの資質に最もびつたりすると思われる言葉、「病者の光学」といううってつけの表現さえあるのだ。ニイチエは言う。「私はデカデンツを前へも後へも逐一辿った。あの精密を極めた把握や会得の技術一般、あの陰翳を感じる指、隅々までも見る心理のごとき……。病者のオプティクから、より健全な概念や価値を見、又再び逆に、豊富な生命の充溢と自信とから、デカデンツ本能のひそかな働きを見降すということ——」(F. Nietzsche: Ecce Homo 安倍能成訳)。一見、これは、まるで、マンの方法を説明する為に吐かれたものの如き印象を与えないであらうか。若きマンの病弊として現われている心理的な神経過敏性、観察の明敏、引込思索、要するに、この受動的才能に由来する精神的豊饒性の病氣——トニオ・ク

レネガアのごとく「認識のむかつき」Erkenntnisfesselを公言する一才能が、ニイチエという巨大な才能に、精神的血縁を感じるのも不思議はないであろう。逆に、また後年、マン自身は、ニイチエについて次のごとく、言っている。「ニイチエ自身は言った。芸術家の前提は例外状況だ。つまり、病的現象に深いつながりを持ち、且つ、これと絡み合っているところの一切である。従って、芸術家であって病まないのは、不可能に思われる」と。もちろん、これは、癲癇持ちの大芸術家ドストイエフスキイに関して語るに際し引き合に出されている言葉だが、「例外状況」を芸術家の前提に見立てる、精神＝病氣という独特の等価式は、シラアやドストイエフスキイといった、いわば感傷型の詩人を語る日のマンの断乎たる確信である。そして、この「病氣の哲学」——いわば、一つの「価値の転換」は、また、ここに見ている若きマンの青春の一時期に獲得された、と見ることも出来るのである。たしかに、人は高く翔ぶために、先づ深く墜ちて行くのである。マンを鼓舞したのはこの論理の秘密だった。そして明らかにここで一つの保証が行わたのだ。つまり、あの没落の宿命を担える「道化者」と、彼の等価的形姿——代表的市民の血筋に生れながら、市民的社会的伝統的生活形式にひそむ制約から次第に離脱して、精神が根を喪い、かくて、自己の核心において病みつき傷悴するトオマス・ブッデンブローク、グロテスクなまでの自意識過剰に悩みながら、なお、自己目的な自己省察と自己表明との、押え難い性癖を克服することを知らぬ大人の道化、クリスチャン、正常な日常的生への一切の意志を喪失して、唯音楽にのみものすごひまでの情熱の振憾を感じるところの、「もはや実

のならぬ老い朽ちた樹に咲いた最後のいたましい仇花」にすぎぬハノオ少年——これら余りにもトオマス・マン的な諸形姿、マンが自からの悲しい血をもって嘯んだこれら諸人物における Leben-Künnen の欠乏こそは、ともかくも、一つの芸術家的可能性の前提だったのである。次にシヨオペンハウアーにうつる。ここには、「シヨオペンハウアーの意志哲学は、およそ願わしさに仕える意志など有たない(中略)彼にとつての美的状態とは、純粹直観の幸福な世界だった。イクシオンの車輪の静止であり、意志からの離脱であった。救いの意味における、そして他の如何なる意味においても自由であった。——そこにあるものは、フロオベルの厳酷な唯美主義である。」及び、「この形而上学の最も深い本質はエロテイクである。この形而上学のなかに、私はトリスタン音楽の精神的源泉を見たのだ!」という表現がある。いずれも『非政治的人間の省察』の「序文」に書かれている言葉だが、世界に憑かれ、死に憑かれていたマンの青春は「意志と表象としての世界」の形而上学的娯楽を、真に渴する者のごとく嚥り呑んだのだ。

一般に、人は、その読みつつある書物のなかに、常に、自己の問題の影像を喚起するものだ。「意志哲学」における形而上学的展開は、全面的に、若きマンの問題の結節をほぐした。かくて、ここでは、あの「道化者」の体験における危機的精神状況が、一つの形而上学的地平に向って開放されることになるのである。

「意志哲学」の世界観的側面の要約は、要するに、世界の必然の構造として、世の内部には永久に同じ惨害が存在するだけであり、永久に足ることを知らぬ意志の苦患(くげん)の喚起がつづくだけだ。人物や

衣裳は変わって行く、しかし事態は、いつも同一である、となるだろう。思うに、シヨOPENハウアーの冷然たる自然科学者の眼眸は、こういう意志生活の無休息と不快との全体を、冷静に、慧知的に観照することが出来た。これが、彼の救済であり、美的純粹観照であつた訳である。まぎれもない非情の美学だ。

ところで、問題は、ここで、トオマス・マンが、かかる純粹観照とヴーグネルの芸術行為におけるいわばデイオーニュズのエクスタゼとを結合して、彼の芸術に一次元を構成していることである。若きトオマス・マンの実生活における芸術家のアスケゼの精神的心理的基盤を表わす簡単な三段論法は、恐らく、次のごとくなるであらう。即、——「死」は魂を開放する。芸術は、「死」である。故に芸術は魂を開放する意味での救いである。ここで、「死」とは、勿論、マンの形而上学であつて、それは美的生のための、自己における市民的生の滅却である。早い話が『衣裳戸棚』は、人間の、ことに、関係しない、人間の物語りであつた。あるいは、一つの「超越的領域」における人間の物語りであつた。主人公、ヴァン・デル・クヴァレンの住む領域にあつては、日常の人間における時間感覚、空間感覚は、完全に止揚されて、あとかたもない。そこでは、ただ、極度に洗練された類唐の「美」との間の、エロオティッシュな夢幻的交渉の次第が語られるにすぎない。また、芸術家トオ・クレエガアは、「人は、芸術家になり切るためには、死んでしまつていなければならぬ」と言い切っている。更に、また、後年のマンのニイチエ論には、次の言葉が見出される。彼（註・ニイチエ）は、純粹観照による、又は芸術によって再生された表象としての生のみが、重

要な観物なのだ、従つて、ただ美的現象としてのみ、生は正当化され得る、という命題を、シヨOPENハウアーから受けついでいる。むしろ、受けついだのは、たしかに、マンその人だが、こういう位置づけがまた、マンのニイチエにおける「精神的」芸術家の体験の内容への有力な示唆となるのである。ここでは、たしかに、人生は、芸術と仮象であつて、それ以上ではない。もはや、芸術という実践の前には日常的市民的ななどは何ものでもないのである。マンが、シヨOPENハウアーによる開眼によつて発見したのは、おそらく、こういう、いはば純粹観客の視点だった。このデイメンジョーの設定がマンの自由な自己脱却を可能にする。そして、ここに、『非政治的人間の省察』でマン自身の言う「シヨOPENハウアー」ヴーグネルの影響、倫理的『ベシミズム』的影響と叙事詩的影響とが勢力を得ている「人生認識の書長篇『ブッデンブロックス』の世界が語り出されるための精神的基盤が成立したと理解し得るのである。

『ブッデンブロックス』、この（二十五歳の奇蹟）——すこし大袈裟だが、ぼくは、この作品の異常な成熟をそう呼んでもいいと思う——は、執筆期間二年半、初版本上下二巻千頁にわたる大作であり、孕んでいる問題は多面的である。しかし、いまは、この作品の核心の問題と考えられるものだけを述べれば足りる。

代表的大市民一家の没落を描いたこの長篇は、完全に社会風俗史的外貌を持つが、これが、単に「ブルジョワの没落」を外から描こうとする意図に出たものでないことは明らかだ。マンが、ここに到るまでにものした約八篇に上る短篇を通り抜けることによって身

につけた文学技法を利用して、世紀転換期の一つの「風俗」を模写的になぞった、とは考えられないのである。

ところで、マンが、自からの作家的本質を規定した作品 *Schwärze Stunde* のなかに、次のとき表現があるが、これが、極めて明快に、マンの小説の方法を語ってゐる。曰く、「誰れが私のごとく、無から、自己の胸中から創造するか。一つの詩が、現象の世界から、譬喩と外衣とを借りて来るよりずっと前に、それは、音楽として、實在の原像として、自分の魂のなかに生れてやしないか……。」⁽¹⁹⁾これによって、明らかのごとく、外部は、ただ、彼の文学に譬喩と衣裳とを提供するだけで、それ以上でも、それ以下でもない。現象世界は、マンにあって、自から内部に把握された「實在の原像」*Urbild des Seins* という「抽象物を投影し表現する為の手段にすぎない」のである。

では『ブッデンブロオクス』における「實在の原像」とは、いったい何であるか。ぼくは、しばらく、これを、にべもない「必然性」の一語で表わしていいと思う。

「花は何故咲き、何故萎んで行くか？」——この莫迦莫迦しいたとえ喩を引き合いに出しているのは、外ならぬハアヴェンシュタインだが、このたわいもなく人の悪い設問そのものに、「必然性」の意味への解答は、既にはっきりと映っている。花のいとなみには、その背後に、神の影像をでも見ない限り、それ自体としては、価値の問題も、モラルの問題もありはしない。そして、いつてみれば、『ブッデンブロオクス』の「系譜」こそ、正に、このありのままなる「花のいとなみ」なのである。

ぼくらは、先に、「道化者」の世に生きるに従つて、彼の上に経過する頹廢と敗北の現象を見定めた。そして、ぼくらのそうしたのは、この「道化者の天資」という「宿命論的必然」こそマンが最も力を入れて、ぼくらに語りたかったところだということを承知していたからだ。同じことが、『ブッデンブロオクス』の世界を賸めているマンの中に、もつとはっきりと起っている。ということは、「一つの系譜の中を流れる血の結末」という時間的外延性をもつ一個物、およそこの世のはかない人間の知慧を絶して動くところの無償の客体を、この宿命を、シヨオペンハウエルの視点に拠つたマンの「無償の目」が凝視している、ということだ。更にいえば、精神が、人生そのものの力^{デユナミク}と、いう一現実を冷然と見ているということだ。人びとは、世の必然性の流れにつれて、ありのままに、人間哀歎の姿態を曝す。ここで、若年一家の没落という切実無慘な外的事件を通じて、これを見たというマンの記憶は確かである。没落という一必然を語る諸徴候は、彼の記憶を埋める諸人物の上にありありと見えはじめる。そして、それらは、すべて、彼の内部的諸可能性の可視的な群像となる。というのは、けだし、小説の人物は、作家の思想そのものの秩序に従つて、作家に最も関心の深い「現実の人間」にかたどられる以外のものではないからだ。こういう認識にやしなわれて、ブッデンブロオクス一家の諸人物は、その言動の客観性と明瞭な人生的限界を帯びて「没落史」という、世の永劫を語る、ありのままの人生の一コマの地平に並ぶのだ。そして、このとき、フロオベルが「エムマ・ボヴァリは、私だ」というのと同じ意味で、『ブッデンブロオクス』の主要人物は、マン自身であるだろう。ここで「ブ

「デングロオクス」の諸人物が、マンの資質のいかなる側面を代表するか、そしてそれが作品の構成にどんな関連をもつかという点について語り度い誘惑は感ずるが、いまは、先を急がねばならぬときだ。

ぼくらは、この「没落史」という文学的虚構の展開につれて何かを読んだ。読みとったものが「市民階級」という、人類史における人間存在の一形態を通じて語られた、血液のポテンツの自然必然的衰弱というものの以外だったら、ここでのマンは、たしかに正当には理解されていない。マンにしてみれば、遂にいちどは見て置くべきものを、何等の成心なく見ただけなのだ。ここに、ハアヴェンシュタインの一規定がある。「彼（註・トオマス・マン）が、彼の造型によって表わしている世界観は、純粹に自然主義的で、^{モラリシテラ}没落善的¹⁸なのだ」と。マン自身もまた、『自伝』のなかで、このロマンの手法を、「観相学的自然主義的の手法」と呼んでいるが、事実この作品は、その発想の上からも、小説技術の上からも正に、正統的に、ヨオロッパ自然主義のドイツにおける一完成である。ところで、この作品の自然主義的完成に重大な一楔機をなしているものに、自然主義的リアリズムにおける文体の問題というものがあに相違ない。だが、マンの文体を語るなどは、ぼくにとつては、難事中の難事、苦手中の苦手に属する。言つて見たつて、どうせろくなことにならないのは見えすいているが、試論の手まえ、感じたことだけは言つて置くのが一策というものかも知れぬ。しかし、これはあくまでも、印象である。

思うに、写実の理想は、描写が被写体の限界を忠実に守ること、つまり、ぼくらの中に確乎として動かない「自然」という一觀念に、元來たわいもないただのファンタジイや情緒や願望と言つたもの

のが、無限に謙遜になることで、はじめて、与件そのものの近似値を得る、という考え方を究極に貫くにある。このとき、作家は、描写される対象を前にして、いかなる価値論的偏見や感傷からも自由であることが前提される。マンが、シヨオベンハウアーの「純粹直観」や、フロオベルの「嚴酷な唯美主義」の語で表わす状態は、正に、かかる意味の自由だと思ふのである。いかなるリアリズムも、たとえば、机なら机という一般概念を表わす言語が、現実の机について、何ものも語らないに等しいことを知ると同時にまた、「物自体」を「物自体以外のもの」で表わすことの不可能も知っている。とすれば写実の典型のごとく言われるフロオベルの文体とはいつたい何を意味するのか。ここに考えられることは、一切の偏見を切り棄て去つた作家の精神が、ひたぶるに「現実」を正確に写すための言葉の吟味に精魂をつくすと言ふことだ。素材としての言語の限界を究極にまで究めることだ。「物・語一如^{ぶつご}」の境地に到ることによつて不動の形態を創造することだ。とすれば、そのようにして、作家の「私」が、もはや完全に文体そのものと化することによつて、現実が現実自からを語るといった印象を読者の上に残すための魔力だけは文体そのものに托されるという可能性は充分に考えられる。作品が、作品自体の世界に自律性を獲得するとは、こんな事情を指すには相違ないんだが、それならば『ブッデンブロックス』は、また、たしかに、こういう完結性の上に立っているだろう。いつた、トオマス・マンは、文体に凝るとか、言語を大切にするとか言われるが、文学が、自我の存在を保証するための手段以外のものであり得ない彼としては、これは、当然のことだろう。市

民的生における「死」を揚言し、「無償の目」の視点に自らを位置づけるというごとき厄介至極な内的転換を待たうもの、もとは言え、作家の自我の現実生活における苦渋と断絶の劇しさが原因だが、さりとて、これが、ただ内面の操作だけに終るかぎり、自己の生身のブザマさは、いささかも解消せず、それは、ただそう思うだけのことで、いわゆる抽象的観念論的まやかしか、主観的形而上学的迷妄か、要するに世迷言の域を一步も出やしない。コンクレートな、自我の救いは、ただ、自己を過不足なく托するに足る一客体たる文体のみにある。いや、市民としての「死」を死んだ「私」が、いまや文体に乗りうつって生きること、はじめて、市民の生を超えた「私」の存在の真実が、文体そのものの現前として、客観的な証明を得る。文体とは、かくて、マンにとっては、自己の生き死をかけて闘いとられるべき、新しき生の次元だった。これが、おろそかに出来るどころの段でないのは、マンも骨身に徹して知っている筈だ。かくて、文体こそ、歴然たる一個性「トオマス・マン」を示す唯一の武器であり、そして、その成功に、トオマス・マンにおける、言語による、自己克服が見られるとも言えるのである。

しかし、マンの文体の特徴を、客観的に眺めると、それは、一面、古典主義的客観主義的文体として彼の観相学的自然主義的描写を規制しつつ、彼の作り出す「幻影」に、明確な「物」の輪廓を附与して、散文の解折力を極度に生かせるとともに、他面、たとえば、『トリスタン』のガブリエレがシニピネルとともに、トリスタン曲を奏く場面、あの夜と死とのディテュラムボスの没入の描写に見られるごとき、また、ハノオ少年の音楽への情熱、あの「歡喜と

没落への意志」の描写に見られるごとき、人間の魂の振憾、内的旋律を、あたかもよく表わす格調の高い文脈に脈動するところとなっている。前者に、マンのなかにある彼の父の血——誠実、勤勉、責任、執拗等の市民的諸徳を尙ぶ市民的エートスの文体的反影が指摘され得るのであり、後者に、北方ドイツのクリマ、就中、マンの幼年時代が昵近を通じたあの東海^{オストビエ}の——一切を永遠のうねりのなかに消すあの海のリズムに影響されたマンの、そして、ヴァーグネル音楽を熱愛するマンの、ニルヴァーナと無との陶醉、郷愁、偏執というごとき、いわば患まれた悪徳(？)、つまり、彼の遠心志向の素質の文体的溢出がある、と考えられるのである。いずれ、これはマンの生理、彼の血液のコムプレックスの文体的反影とでも言うべきものだ。

一九〇一年『ブッデンブロオクス』の初版本上下二巻は、十二マルクで、書肆フィッシアから売出され、その成功は次第に立証された。先立つ一八九八年、滯伊中のマンは、ロオマの書店の店頭に、まぎれもない「私の姿」を見る。処女短篇集『小フリデマン氏』が出版されたのだ。これを含めて、『ブッデンブロオクス』に到る迄の、マンの仕事の客観的意義は、要する、彼の宿命の人性論的探求であった、と思う。ここには、主として、素朴な生が精神化してゆく過程における市民の没落と、頽廢者の心理学が、精細な精神病理学的視点を通して語られている。そして、これらの作品の背後に、自己の事けた天性の必然によって、己むなくも自己認識の道を強いられ、その認識の人生的映像を、極度に精鍊された「言語」によって定著すると言う作業の無償性を、唯一の生る道として覚悟した人

物「若きトオマス・マン」が、確乎として立っている。そして、言ってみれば、ここには、まだ、美的純粹觀照——一種の芸術的ニヒリズムの精神的翳りは濃いのである。

『トニオ・クレエガア』においては、まさに、この唯美的使徒、唯美的アルテイザンとしての意識が審判されるのだ。そして、ここに、若きマンにおける意識の發展の一階梯が見られるのである。

重ねていえば、『ブッデンブロオクス』に到るまでのマンの中心の問題は、何故に、私は、芸術家となるか」に要約されるのであり、自伝的告白的作品——自己の真実に立脚する一連の「譬喩の文学」の、執拗な提出という実践をもって答えられねばならない、彼の芸術家的自我の確立の問題だった。『トニオ・クレエガア』における彼の自我の問題は、その側面を一転して、結局、「私は、芸術家として、世にいかに対処しようとするか」を踏まえるのであり、ここでは、遂に成るべくして成った作家マンの、対社会的態度が、闡明される。従って、これは、また、孤立的個人的自我の限界を一応見極めたマンの意識の、社会的自我の側面への展開とも見られる訳だ。テマは、芸術家対市民の対立という明確な *Problematic* として具体的客観的に作品のなかに持込まれ、この対立の中間に精神的位位置を設定されて、*Entweder—Oder* を保留する問題性の人物トニオ・クレエガアは、一女流芸術家を相手に、芸術家及び市民を批評させられる。主題の必然の結果として、叙述は觀念の操作に費されること多く、それが、この作品に「芸術家論」とでも名づくべき一エッセイの風格を与えているのは周知の通りだ。しかも、その叙述は美しく、ハアヴェンシュタインなどは、これを散文による一

種の「思想詩」*Gedankenlyrik* であるとしているほどだ。⁽¹⁹⁾

この作品も考えてみれば、まことに巧みな譬喩である。実際、芸術家と市民との峻しい対立と相克、そんなものが、普遍的客観的な形で、世の何処かに、日にち、存在するなどと考える者は、莫迦を見る。普通、この世にあっては、芸術家も、一般の生活人たちも、それぞれ、自からの営みにのみ忙しいだけが身上である。だから、真相は、それが、マンに固有な内面の劇の客観的投出だ、ということに尽きるだろう。つまり、芸術そのものに内在する冒險性は、いわば、日常的な健全な「生」(あのニイチエの「生」ではない)に与っての危険であり、そうかと言って、日常性への完全な埋没は、また、おのずから、不毛の停滞を結果するのである。してみれば、両者は、ともに、その両極端において、それぞれに、それぞれの危険を孕むのである。ここに、マンにおける生の二律背反の認識があり批判があった。両者は、いずれ何処かで調和され、正しさと中庸とに通じた真の人間の在り方が発見されねばならないが、この問題を探求したのが『トニオ・クレエガア』だ、と見ることは可能だ。譬喩は語られた。問題の人物トニオ・クレエガアは言う。僕は、この二つの世界の間に介在して、そのいずれにも安住していません。だから、その結果として、生活が少々厄介です——*Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner davon und habe es infolge dessen ein wenig schwer.* この厄介さの呪縛と苦悶とから発するものがイロニイだ。この少々有名になりすぎたイロニイは、言うまでもなく両刃の剣であり、然りと否との鋭い二重光芒の中に成立する。作品は、まさに、このイロニイの閃光のなかに進行した。そして、この

イロニイの閃光に洗われて、孤絶の芸術家のグロテスクな人生彈劾は、一応、貞潔な人間愛の姿態にまで、灰汁を抜かれ、凡庸な啞の生は、あらためて、謙讓にその淨福を認識する。たしかに、ここでは、人間の「自由」の持つ一面、その危険と呪ひとが省られた、と同時に、「非自由」のもつ、手堅い人間の意味もまた、その正当の場所位置づけられたのである。

この作品は、心情と理知との合成物だ。作品を蔽う憂^{メランコリー}愁と憧憬と——このシニクルムの雰囲気は、たしかにマンの心情、北方的デミウトを語る。しかし、この作品の背後には、人間の「現存在」における社会的制約の秘密を鋭く見破り、ここを基点として人生に適切に対処しようとするところの、殆どマンの世間知とも言うべき理知の影の射しこんでいることも見逃せない。ぼくは、この作品に入つて見たい。

ところで、結論として、この作品から引き出したい問題は、二つある。一つは、マンが、ここで、偉大なデモオニツシユな美の道の冒険者であると同時に人間蔑視者を兼ねる型の芸術家を批判すること、いはば、彼自身のなかの、ラアル・プウル・ラアル的傾向を是正している点、もう一つは、彼が、ここではじめて、正面切つて、「生への愛」を告白していることである。前者、つまり、マンにおけるラアル・プウル・ラアルの否定は、勿論、マンの自己における芸術家棄権といったものを語らない。どころか、かえって、マンの芸術家の独自性をきはだたせるのであり、これが、後に市民的倫理性の、芸術に対する優位^{フリース}という旗幟をかざして、自己を市民的芸

術家のドイツ的形姿の一人として規定する日のマンにつながる一モメントであるのは明らかだ。そこでは、マンは、自らの形姿を、修道僧的唯美主義者フロオベルの形姿から、鋭く区画しつつ、トニオ・クレネガアの「芸術家の立場による市民的生の滅却」と言うあの宣言を、若年の客氣と迷妄として撤回し訂正しさえするのである。素朴に考えて、マンの血液のコムプレックスにひそむ、父親の健全な血が、市民的实践形態の人間の長所と「生」の無意識の人間の無垢性を、おのずから、マンに理解させ、それらへの、本能的な愛着をよびますことによつて、個人としての彼の内部で彼の芸術家的実践を浄化するところの一つの本能的な力となる、という風な見方に立つことは、さきに文体のところで見たとおり比較的容易である。しかし、生理の問題は、ひとまづここで打切られる。何故なら、マンの問題が、文学的形象を通して、一つの妥当性をもって客観化されている以上、ぼくらの興味は、生理の問題から、純然たる認識の問題に移つてゆく外はないからだ。

ひるがえつて考えるに、マンは、その青年時代を致命的な絶望の火に灼かれ、殆んど、人間としてはとりかえしのつかない思想の聲変りとも言うべきものを通過した人物であり、個人の体験の底では、俗流の生への怨恨と否定の心とは、殆んど骨身に徹している筈である。たしかに、シヨオペンハウエルとニイチエのベシミズムにおける限界の個人主義思想によつて転身した作家が、今さら、安直に、無精神の生に帰る、という現実とは、何処にもありはしない。だからこそ、ここには、彼の最も切実な孤立的個人主義の限界と痛苦との認識があるのである。ぼくらは、ここで、是非とも『トリス

タン」のカリカトゥアをふりかえらねばならない。

文士シュビネル——曾て「生」という巨大な重量に足をのつけられた一匹のあわれな病める虫として、奥深い、内面の密室で、その毒牙を磨く蛇の理知と化した「孤独な自我」——要するに「精神」がある日、自己の理論の正当性をあげて、どんな陰性な、どんな廻りくどい、どんな滑稽な方法で、俗界の権力の自足者、美の冒瀆者、意識せざる罪人クレエテルヤアン氏——要するに、あの惨忍な「生」に噛みついたかを、ぼくらは知っている。だが、その毒牙をいかに深く凡俗の生の肌埋めたとて、結局、蹈み蹴られるのは、またしても、蛇の方なのだ。小アントン・クレエテルヤアンのすさまじい限りの無意識の歡呼は、シュビネルの心に、果して何を投げつけたか。ぼくらは、この戯画化された芸術家像に、あやふく、孤独な没落者ニイチエの「犠牲にされた精神」のパロディをさえ読みとれるほどだが、この鋭い悲哀の認識の成立する意識の場所にこそ、凡備な「生」に対する一つの「いやはてからの愛」の欲求、一つの慧知の諦念とでも言うべきものが生い立って来るのを見ないだろうか。美的個人主義の領域における個我的完成のかげに、いつまでも、つき纏って離れない、世間との断絶の意識と一種の人間のうしろめたさ。この対世間的うしろめたさ、こういう心理的平衡の欠落は、人間愛の情念と「生」に対する連帯や責任の意識とによってしか埋められないのだ。かくて、反語やフモオルの背後にある「精神」の忍耐の形式——これがいわば高度の愛の基盤となるのである。

「市民」は、芸術家マンの「必要」だった。トニオがリザヴェタの口からその本質を規定されるのは象徴的だ。——“Sie sind ein

Bürger auf Irwegen—ein verirrter Bürger.” 異質をもって迷っている市民、市民であると同時に市民でない者が、その例外性によって、つまり精神的、市民として、市民一般の苦悩と可能性とを代表する——この哲学は、甘いにちがいない。しかし、芸術が、あの無益な凍結をまぬかれる途は、この意識を外にして他の何処にあるか。

これを要するに、『トニオ・クレエガア』におけるイロニイの示唆するところに従って、マンの内面のデアアレクテイックを観念論的にたどって行けば、要請的に「精神」と「生」との調和的な相互包摂を表すヒューマニスティックで模範的な人間の理想像が現れるであろう。それは、それでいいのだが、問題は、おそらく、このいくぶん陳腐は観念的図式を得ることで終っていない。ぼくは、この作品を、『道化者』の心理のコンティニューイティをたどりながら、曾ての世間的デラシネ、芸術の冒険のなかに迷いこんだ一蕩児の、一種執拗な、市民世界への人復権申告Vと見ることに興味を覚えるのだ。つまり、ここには、曾て「自我の幸福のためにたえず世間を必要とした」あの『道化者』の「私」の心理が、またもや頭を拾げているのである。マンはあくまでも、「生に対する愛」の観念をメエディウムとして、自らの芸術家的宿命を、対世間的に正当化しようとしているのである。広く世間にとり入り、これを手なづけようとする手つきを見せている。ただ両者の立場の違いは、『道化者』のばあいが、なまじいにも求める愛であったのに対し、ここでは、それが、いっみてれば興へ、える愛に転化されていることだ。前者における態度は、「愛かしからずむば憎」であり、後者のそれは、もはや時に無償の彼岸に立ち消えることを覚悟した愛の宣言だ、と言えるだろう。そ

して、これは、認識の芸術家として充溢したマンの意識のなかで、永い間の精神対生の二律背反的対立が解消し、精神(芸術)はひたすらに生に奉仕するものとして自覚されていることを示す。いづれにしても、ここに、ぼくらは、芸術家マンの柔軟な社会的倫理感覚と自然主義克服への一傾斜とを見るべきだ、と思う。

ところですでにぼくは、マンにおける認識の作家の成立の事情を大ざっぱながら見て来た。すくなくとも、ぼくは、認識や検証のごとき、主体が対象との間に距離を孕むところに成立する語彙に多く比重をかけながら、マンの作家的姿勢を決定するのにあずかって力があつたと目される科学的十九世紀の主流的精神と、これと恰もよく絡み合つて進展した若きマンの芸術家的自我確立の経緯にふれたつもりである。そして、ここで、認識の作家マンの課題は、一切の存在(自己の肉体をも含めて)を絶対的所与として受取り、これに自己の認識の究極に徹した形態を与えるというリアリズムにあつたといえる。かくて、彼の芸術は、日常的生の性急なプラグマティズムが一見無価値と見る素材をさえ回避しないのだ。彼がまづ、必然的に自らの肉体の現実——そのデカデンツに立向つた所以である。そしてそれは、まことに、unpolitisch な道ではあつた。しかし、

かくして獲得されたリアリティは、やがてあやまたず人間の感情をゆり動かし、智を拡大し、現実を攪拌し、広い意味で人間を開放する力を持つこともまた、彼の宿命的に見て取つたところだつた。かくて『トニオ・クレエガア』はまた、マンの内部に徐々に凝固して行つた勝利の自覚の記念碑であり、再び世に招かれたマンの文学的クセーニエでもあるだろう。ともあれ、爾後、マンは彼の芸術の究極

にあるかかると人文的教育的な、従つて社会連帯的な機能を信じて微動だもしない境地にますます深く没入してゆくであらう。そして、ぼくは、こういう信念に支えられた悠々たる彼の芸術にこそ、認識家マンにおける「人間」に対する愛の、殆ど無償に近しい愛の意識の委託を見るべきだ、と思うのである。

最後に、この作品のなかには『トニオ・クレエガア』はじめて爾後の彼の作品のイロニイを解く鍵になると見做されるべき言葉が一つあることを指摘しておこう。「自分は、無数の生活様式に対する可能性と同時に、それが要するに悉く不可能だという私かな自覚をも懷いている……」トニオが、彼の行かねばならぬ道を、——ハンス・カストルプ式に言えば彼の「独創の道」を踏み出すに當つての告白である。そして、この言葉は、おそらく、マンの生涯を貫く、精神の原理となり、彼の多面的な転身と脱皮とを可能にするのだ。

明らかなように、この「不可能」は、自己決定への保留の一形式と見られるのであつて、可能性そのものの否定ではないであらう。市民にして非市民、在者にして不在者——ここにひびいているのは、△いつだって、世の何ものにもなり終り、度くはない√、という真正自由人の内的真実がもたらす声である。たしかに、マンは、世のいかなる存在形式をもつてしても、自己の存在形式の全体を蔽つたことはなかつた。如何なるイズムや、イデオロギーにも、如何なる文学的エコオルにも、彼の自我の全体を従属させたことはなかつた。蓋し、彼の外面的孤立は、こういう、無限定側面を孕む彼の精神形式の、必然の帰結である。そしてまた、こういう立場に生ずるのが、縊ゆる現有価値の相対性の指摘であり、反語的創造という表

現形式である。かくて『フニオ・クレエガ』の文学的虚構の上に設定された問題性は、いさや彼の中に抜き難い極性 Polarity を確認せしめるものとなり、その「フニオ・クレエガ」の虚構のメカニズムを決定したものの、その「フニオ・クレエガ」の虚構のメカニズムの新しい批評の展開を遂げ、その虚構を示唆するもの、その後の彼の反証的虚構の基礎となるもの。

＜註＞

- ① Arthur Eloesser : Thomas Mann, sein Leben und sein Werk S. 12
 - ② Thomas Mann : Im Spiegel, Altes und Neues S. 665
 - ③ Fritz Strich : Dichtung und Zivilisation, Thomas Mann S. 176 ff.
 - ④ Arthur Eloesser : Thomas Mann, sein Leben und sein Werk S. 44ff. 49ff.
 - ⑤ Arthur Eloesser : ibid. S. 49 ff.
 - ⑥ Martin Havenstein : Thomas Mann, Der Dichter und Schriftsteller S. 50
 - ⑦ Thomas Mann : Lübeck als geistige Lebensform, Altes und Neues S. 294
 - ⑧ Martin Havenstein : Thomas Mann, Der Dichter und Schriftsteller S. 71
 - ⑨ Arthur Eloesser : Thomas Mann, sein Leben und sein Werk S. 51-53
 - ⑩ Ibid. S. 59
 - ⑪ Fritz Strich : Dichtung und Zivilisation, Thomas Mann S. 162-163
 - ⑫ Martin Havenstein : Thomas Mann, Der Dichter und Schriftsteller S. 54
 - ⑬ Thomas Mann : Neue Studien S. 98
 - ⑭ Thomas Mann : Tonio Kröger (S. Fischer Verlag Berlin, 1933) S. 43
 - ⑮ Thomas Mann : Neue Studien S. 125
 - ⑯ Thomas Mann : Schwere Stunde. Ausgewählte Erzählungen S. 597
 - ⑰ Martin Havenstein : Thomas Mann, Der Dichter und Schriftsteller S. 131
 - ⑱ Ibid. S. 131
 - ⑲ Ibid. S. 131
 - ⑳ Thomas Mann : Tonio Kröger S. 60, 119
 - ㉑ Thomas Mann : Betrachtungen eines Unpolitischen S. 69ff.
 - ㉒ Thomas Mann : Tonio Kröger S. 38
- ※ マンの本質が「自己のものがその姿を誠実に検証しつつその主體的孤独性に」をいて却って広く人間性一般と交わり、そこに自己の倫理的実存性を貫く知性人としてのモラリストのそれである。
- ※ 『フニオ・クレエガ』——マンは「このナイフな形を深く愛惜をこめて描出した」。